

**К. И. Возглицева****ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО:  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Проблема театрального пространства как-то незаметно вошла в круг интересов исследователей и теоретиков театрального искусства. Театроведение, искусствознание совсем недавно обратились к изучению этого необходимого условия бытования театра. Вопрос о специфике и значении театрального пространства в театральной культуре на протяжении XX в. поднимался теоретиками и практиками театра не раз, но глубокого и планомерного исследования так и не было произведено. Употребления этого понятия в исследованиях, критических статьях, воспоминаниях и заметках о работе над спектаклями кажутся нам спонтанными и субъективными. Со второй половины XX в. проблема театрального пространства вошла и в сферу интересов культурологов. На сегодняшний день сложилось несколько подходов к пониманию и определению театрального пространства. Однако из всего многообразия вариантов подхода к определению театрального пространства, которые сформировались на протяжении всего существования советского/российского театра, можно выделить два:

- театральное пространство как сценическая площадка и зрительный зал (этот подход можно условно назвать сценографическим);
- театральное пространство — синоним театральной культуры.

Сценографический подход сформировался еще в начале XX в., которое стало временем экспериментов с театральным пространством: К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов — каждый из них предложил свой тип пространственной организации в театре. Вариант, выработанный К. Станиславским, впоследствии стал «образцом» для советских театров и основой для формирования сценографического подхода к определению театрального пространства: пространство с четким разделением частей (сцены и зала), одна из которых занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала); при этом установленные границы постоянно преодолеваются за счет сопереживания и постоянно выстраиваются вновь за счет действия «четвертой стены». К. Станиславский подспудно заложил основы будущей театральной семиотики. Многое из того, что он только нащупал, только пробовал, можно обнаружить в теоретических исследованиях Ю. Лотмана о пространстве и диалоге в театре.

В статье «Семиотика сцены» Ю. Лотман упоминает театральное пространство, говоря о художественном оформлении спектакля, о синтетической природе театрального представления, о диалоге сцены и зала. Он даже пытается

описать театральное пространство в духе последователей сценографического подхода: «Театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики» [Лотман, 2000, 588]. Далее он уточняет: «это противопоставление *существование — несуществование*. Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух разных измерениях». Таким образом, театральное пространство — это некое место, чьи части по-разному организованы и расположены в физическом пространстве, являющееся условием протекания художественного диалога.

Понимание театрального пространства как театральной культуры сложилось скорее не в рамках театроведения, искусствознания или культурологии, а в рамках критики и журналистики. Часто в критических статьях, посвященных театру, термин «театральное пространство» используется в значении условной совокупности всех явлений в театральной жизни: совокупность спектаклей, гастролей, выступлений деятелей театра, критиков, конференций, учебных заведений и т. д.

Все накопившиеся в течение прошлого века подходы к определению театрального пространства попыталась объединить в своем «Словаре театра» П. Пави. В статье «Пространство (театральное)» выделено шесть видов пространств. Давая каждому виду краткую характеристику, П. Пави учитывает основные элементы театрального представления: пьесу (драматическое, текстовое и внутреннее); вид сценической площадки (сценическое); характер взаимоотношений сцена — зал, декорационное решение и собственно здание театра (сценографическое); игру актеров (жестикуляционное).

Сценическое пространство, хотя и предназначено для того, чтобы содержать в себе иллюзию, подчинено законам физической реальности. Оно стремится скрыть свою физическую реальность или обнажить ее в зависимости от того, условный это театр или натуралистический. Как бы то ни было, сценическое пространство всегда имеет реальную физическую границу, будь то рампа с занавесом или ковер, разложенный на улице бродячей труппой. Граница жестикуляционного пространства тоже реальна, хотя и более условно обозначена: «Своей игрой, приближением к другим актерам и удалением от них, свободными “скачками” или ограничением зоны игры актеры определяют точные границы их общей и личной территории. Пространство организуется вокруг них как вокруг опоры, которая в свою очередь меняет свое положение, когда того требует действие. <...> Этот тип пространства создается в процессе игры; он постоянно меняется, его границы непредсказуемы» [Пави, 1991, 262].

Однако собственно театральное пространство П. Пави связывает не с жестикуляционным, более свободным, а со сценографическим, в скобках обозначая его как театральное. И опять в определении этого вида пространства П. Пави отмечает двойственность, рассматривая пары про-

тивоположностей «актер — зритель», «вымысел — реальность» и т. д.: «Благодаря своим знаковым свойствам пространство постоянно колеблется между конкретно воспринимаемым формальным пространством и внешним содержательным пространством, к которому зритель должен мысленно обращаться, чтобы погрузиться в вымысел. Эта двойственность театрального пространства (то есть драматическое + сценическое) порождает у зрителя двойное видение» [Пави, 1991, 258].

Именно сценографическое пространство по воле режиссера должно нивелировать эти противоречия либо подчеркнуть и заострить их в зависимости от художественного замысла. Цитируя А. Юберсфельд, П. Пави подчеркивает: «Театральное пространство — это соединение пространств. <...> ...оно создается “при помощи определенной архитектуры, определенного видения мира или пространства, создаваемого, главным образом, самими актерами”» [Там же ].

Таким образом, П. Пави видит театральное пространство как некую структуру, в которой протекает театральный процесс. Но все ее размышления по этому поводу сосредоточены вокруг понимания театрального пространства через сцену. Даже театральный процесс определяется им как «действия или события, поставленные на сцене» [Там же, 265].

И опять мы видим вариант сценографического подхода к театральному пространству, который лишь «одет в одежды» театральной семиотики.

Но появляется законный вопрос: действительно ли можно поставить знак равенства между театральным пространством и пространством сцены и зала? Чтобы ответить на него, необходимо взглянуть на театр как феномен культуры. А с этой точки зрения театр — это и здание, и организация, и творческий коллектив, и обслуживающий персонал, и приходящие на спектакль зрители. Кроме того, нельзя не учитывать сопутствующие элементы театральной культуры: театральные вузы, критику, театральные агентства, Дома актера и т. д. — все эти элементы также составляют театральную культуру и сценографическим подходом никак не учитываются.

На основе вышесказанного можно утверждать, что театральное пространство — это часть пространства культуры. Поэтому для дальнейшего рассмотрения театральной культуры и ее феноменов мы будем использовать следующее определение этого понятия: театральное пространство — подвижная структура, в которой осуществляется появление и взаимодействие элементов театральной культуры; театральное пространство возникает в результате освоения, преобразования человеком действительности и самого себя при помощи феноменов и институтов театральной культуры (игра, перевоплощение, критика, режиссура и т. д.).

Театральное пространство организуется, структурируется и наполняется человеком, принимающим на себя роль творящего или потребляющего театральную культуру. В процессе создания театральной культуры ее пространство заполняется системой духовных ценностей, опытом творца

и потребителя, зрительными образами, реальными и воображаемыми объектами и субъектами, событиями и т. д. И в отрыве от своего содержания театральное пространство не существует.

Процессы создания и потребления театральной культуры для большинства людей не являются признаками повседневной жизни, но связаны с особой областью бытия человека, которая активизируется на определенный отрезок времени. Поэтому структура и границы театрального пространства являются подвижными.

Каждый раз, когда появляется играющий актер, воспринимающий его игру зритель, обсуждающие спектакль люди или преподаватель театрального вуза, передающий свой опыт студентам, театральное пространство возобновляется.

Театральное пространство является одновременно единым и раздробленным. Но, в отличие от явлений, его наполняющих, театральное пространство носит сверхчувственный характер. Его образ складывается в результате взаимодействия, познания и соединения в общее пространство различных явлений театральной культуры. О пространстве культуры Л. Коган писал: «Это пространство не локализуется ни в одном органе человека, но оно реально существует в его сознании и проявляется в духовном богатстве личности» [Коган, 1994, 70]. Так, например, человек может объединить просмотр спектакля, прочитанную рецензию в газете, обсуждение спектакля с другими зрителями, участие спектакля в предстоящем фестивале и т. д. В одном пространстве оказываются события качественно различные и разновременные. Единение театрального пространства происходит и во время фестиваля, когда одно событие объединяет людей из разных городов. Итак, возобновление театрального пространства связано с особой творческой деятельностью и проявлением художественной воли человека. Без этой деятельности театр как институт культуры не будет существовать, а будет являть собой архитектурное сооружение с техническим оборудованием. Следовательно, причиной и источником, конституирующим театральное пространство, является человек.

Но, даже будучи единым, театральное пространство неоднородно. Процессы, протекающие в его различных областях, отличаются по содержанию, интенсивности и продолжительности. В связи с этим по-разному можно оценивать положение центра и периферии театрального пространства. Географически театральная жизнь концентрируется и является более активной в крупных городах с разными театрами. Следовательно, театральное пространство там менее устойчиво в своих границах и изменчиво по содержанию. В провинциях театральное пространство имеет четкую границу, определяющую театральную жизнь, четкий ритм его возобновления и распада. Поэтому крупный город с насыщенной театральной жизнью будет являться одним из центров театрального пространства. Но если отвлечься от географии, то можно увидеть, что отношения центра и перифе-

рии будут меняться в зависимости от уровня, на котором мы рассматриваем театральное пространство. На «частном» уровне центр и периферия соответствуют столице (крупному городу) и провинции. Таким образом, физическое пространство оказывает влияние на положение человека или явления в театральном пространстве. На «общем» уровне центром пространства является человек, производящий и потребляющий театральную культуру. А приближение или удаление от центра определяется степенью вовлеченности в этот процесс, способностью или желанием принимать и воспроизводить ценности и опыт, накопленный людьми в разных областях театральной культуры.

Итак, четко выделенного единого центра в театральном пространстве найти невозможно, так как оно многосоставно и неоднородно. Поэтому трудно определить не только границы центра и периферии, но и границы сакрального и профанного в театральном пространстве. Энциклопедия по культурологии так описывает сакральное пространство: «Область сакрального обычно отождествляется с центром пространства. <...> Сила сакрального считается ослабевающей к периферии, и ее освоение рассматривается как приобщение новых областей к освоенному совместному пространству путем его сакрализации» [Культурология..., 1998, 141].

В отношении театрального пространства такой однозначности не может быть. Если мы принимаем за центр театрального пространства человека, творящего и потребляющего театральную культуру, и учитываем неоднородности пространства и разную интенсивность его частей, то разграничить сакральное и профанное будет чрезвычайно проблематично. Энциклопедическая словарная статья так определяет сакральное: «Сакральное (от лат. — «посвященное богам», «священное», «запретное», «проклятое») — святое, священное, важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные» [Там же, 186].

В связи с этим определением сакральная область бытия не может ассоциироваться только со сценой или актером, так как зритель также попадает в это «сакральное» за счет сопереживания, вовлеченности в художественный мир спектакля. На сцене и в сознании актера и зрителя создается и существует иллюзорный, «исключительно ценный» мир.

В отличие от мирского пространства, священное пространство в театре имеет центр, с которого начинается творение художественной реальности и пересечение ее с физической реальностью, — человек играющий или сопереживающий.

Именно так понимали сцену К. Станиславский, А. Таиров, Г. Товстоногов и многие другие режиссеры, критики и актеры. Однако актер или зритель, который творит игрой этот мир, может находиться и внутри, и вне сакрального пространства. Это зависит от его настроения, личных ценностных установок и места театра в культуре. Так, например, в пратее театре действи-

тельно человек (жрец, верующий, актер) в ритуале организовывал природное пространство, осваивал и делал его сакральным. Человек стремился через соединение сакрального и профанного пространств добиться слияния с божеством или духом. При этом дистанция между человеком и тем, кого он представлял и к кому одновременно обращался, сокращалась или исчезала совсем, и человек становился центром сакрального пространства. В период своего «детства» театр существовал как часть общественного организма. Он служил удовлетворению духовных и материальных (так как магия направлена на изменение мира для достижения конкретных целей) потребностей общества. Кроме того, он «производился на свет» этим обществом, рождаясь непосредственно из души и тела человека. Поэтому особое место пратейтера в первобытной культуре и идентификация «актера» с представляемым им образом приводили к соединению театрального и сакрального пространств в самом человеке.

Теперь театр живет отдельно от магических ритуалов и религии. Будучи организмом, он существует еще и как организация. Люди, создающие спектакль, особенно актеры, постоянно балансируют на грани сакрального и профанного. Приходя на работу, они играют, перевоплощаются, сокращая дистанцию между собой, персонажем и зрителями, или увеличивают ее, механически произнося текст и двигаясь по сцене.

Итак, в современном театре центр (рассматриваем ли мы сцену, актера или зрителя) не обязательно ассоциируется с сакральным пространством. Активизация и «затухание» сакрального пространства в театре зависит от ценностных установок, на основе которых человек творит или потребляет театральную культуру.

Сложность определения театрального пространства заключается еще и в том, что это синтетический вид искусства: здание театра одновременно является и материальным объектом, и вместилищем иллюзии; актер может выступать как активный субъект и являться частью сценографического решения, а также быть одновременно реальным человеком и источником иллюзии; зритель может сохранять дистанцию, а может полностью идентифицировать себя с персонажем и т. д. Произведение (спектакль) есть пространство (художественное) для персонажей, сцена есть пространство для актеров и для спектакля, театр есть пространство для актеров, персонажей, зрителей и работников театра, объединение вещи и места — своеобразный многослойный пространственный пирог. М. Хайдеггер писал: «Нам следовало бы научиться сознавать, что вещи сами суть места, а не только принадлежат определенному месту» [Хайдеггер, 2000, 108].

В театре смешиваются границы между происходящим явлением, объектом или субъектом и местом (пространством), в котором это явление происходит или бытуют объекты и субъекты.

Итак, будучи сложной, многосоставной, подвижной структурой, создаваемой на определенный отрезок времени для реализации художественного

замысла и удовлетворения духовных потребностей человека, театральное пространство является частью пространства культуры. Степень его активности, единства или разобщенности, его форма и интенсивность взаимодействия различных частей зависят от состояния культуры, в рамках которой формируется и существует театральное пространство.

---

*Коган Л.* Теория культуры. Екатеринбург, 1994.

Культурология, XX век: Энциклопедия. СПб., 1998.

*Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2000.

*Пави П.* Словарь театра. М., 1990.

*Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание культуры и искусства XX века: Западная Европа и США. М.; СПб., 2000.

**Н. Б. Кириллова**

## **МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Культура (от лат. *cultura* — возделывание) — это «возделанный мир» для существования личностей, чьи потребности мотивируются уже не столько биологическими, сколько социальными интересами и потребностями; это сфера для осуществления именно интеллектуальных и социальных потребностей, среди которых прежде всего выделяется стремление к созиданию и общению. Полноценная личность проходит длительное развитие, и в процессе социализации человек взаимодействует со многими людьми; «окультуривание» человека происходит именно в процессе общения.

Пользуясь определением Ю. М. Лотмана, можно сделать следующее обобщение: культура — понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее по своей природе культура, как и язык, — «явление общественное, то есть социальное» [Лотман, 1994, 5].

Культура — вторая природа. Категория культуры обозначает созданную людьми сферу существования и самореализации, источник регулирования социального взаимодействия и поведения. При таком понимании культуры все взаимодействия в ней предстают перед исследователями как коммуникационные отношения: культурные взаимодействия есть акт коммуникации, который предполагает, во-первых, существование отправителя сообщения, во-вторых, канал, по которому передается сообщение в пространстве и времени, и, наконец, получателя, который воспринимает и интерпретирует сообщение.